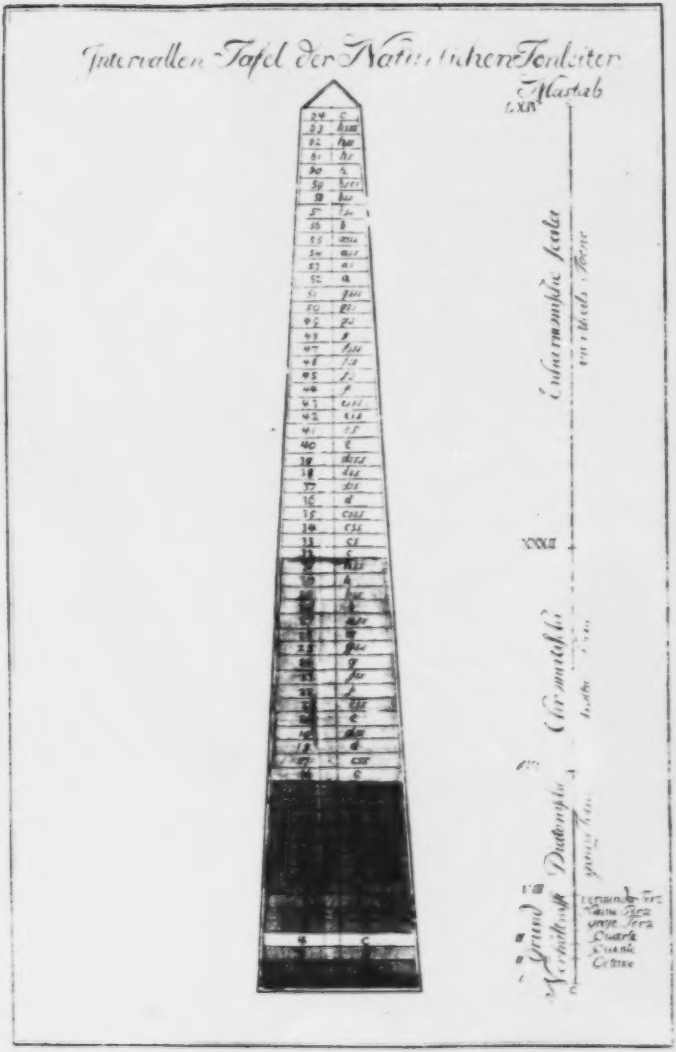


Tabelle der Natürlichen Tonleiter
Maßstab
Chromatische Scala
Chromatisch
Diatonisch
Grund

Untersuchungen
über den
Ursprung der Harmonie
und
ihre allmählige Ausbildung.

Von
F. H. von Dalberg.

Natura ducimur ad modos.
QUINTILIAN.

Mit Kupfern.

Erfurt,
im Verlag bey Beyer und Maring.
1800.

Einleitung.

Verschiedene vor mehreren Jahren gemachte Versuche, den Ton einer Metal-Saite durch Glasstäbe zu entlocken *), führten mich auf ein neues unerwartetes Resultat; Ich fand nämlich: daß

*) hier sind in kurzem meine hierüber gemachte Erfahrungen, deren nähere Beschreibung man in der leipziger Musikalischen Zeitung November 1799. 6. 7. u. 8ten Stück lesen kann: II. Die Entdeckung des Herrn Doktor Quandts, welche derselbe im Januarstück des Modejournals vom Jahr 1791 mitgetheilt hat, daß dünne Glasstäbe ohngefehr 10 oder 12 Zoll lang, auf Klaviersaiten gesetzt, mit der einen Hand festgehalten, und mit der andern, vermittelst eines nassgemachten Fingers, gestrichen, einen schönen Ton geben, schien mir so neu und interessant, daß ich sogleich Versuche darüber anstellte. Ich fand den Ton wirklich sehr schön, und desto voller, je tiefer die Saite ist. Nach wenigen Versuchen, die ich an meinem Klavier, einem Steinischen Flügel, von 5 Schuh Länge, machte, fand ich:

daß nebſt dem Grundton die harmoniſchen Nebentöne beſonders die Verhältniſſe 1. 2. 3. 4. 5. 6. und deren Verdopplung ſich leicht und vernehmlich aus derſelben Saite hervorlocken ließen, dies ſchien mir eine ſchöne Beſtätigung der akuſtiſchen Erfahrung: **daß jeder Ton nicht allein den Dreyklang**

A) daß der Grundton am leichteſten am äuſern der Saite entgegengeſetzten Rande a. des Glasſtabes hervorkomme; etwas weiter unter b. liegt die Octave; gegen die Mitte c. die Quinte; bei d. beſonders, wenn man etwas leichte ſtreicht, die decime und undecime.

B) auf dieſe Weiſe kann man auf einer Saite alle Töne der Octave in der harmoniſchen Progreſſion $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}, \frac{1}{8}$, hervorbringen; indeſſen ſind die Töne, welche über die Verhältniſſe der 5ve 5te und 3te (die Töne $\frac{1}{7}$ und $\frac{1}{9}$ mit einbegriffen) gehen, nur mit Mühe, und ſelten rein herauszubringen.

C) Dagegen fand ich: daß nebſt dem Grundtone faſt immer die verwandten harmoniſchen Töne 12 und 17 oder Terz und Quinte mitklingen, ſo daß jeder Ton ein vollkommener Dreyklang iſt.

D) Oft tönt die Quinte, die Terze, die Octave, auch bisweilen die zweite 5ve allein je nachdem man ſtärker oder ſchwächer in die Mitte oder am Ende des Glasſtabes ſtreicht; wenn man gar: leiſe auf der Saite auf und abfährt, ſo ſchweben die harmoniſchen Töne in ſanften Miſchungen, die mit dem Harpeggiren Aehnlichkeit haben, in einander.

klang und deſſen Verdopplungen enthalte, ſondern das Prinzip ſeiner ganzen Tonfolge ſey; das heißt: daß die vibrirende Saite die Kraft beſitze, nebſt dem Grundton ihre harmoniſche Intervallen-Reihe ſucceſſiv zu erregen.

Von

E) Die Octave kömmt leichter hervor, als der Grundton; vermuthlich: weil, da derſelbe die geringſte Vibration der Saite erfordert, und am Ende des Glasſtabes liegt, man leicht mit dem Finger zu hart aufdrückt, und die Octave ſtatt des wahren Grundtons anſchlägt.

F) Die Länge der Glasſtäbe kann für eine Saite wie für die andere ſeyn, der Ton bleibt derſelbe, und ſie brauchen nicht verhältnismäſig kürzer zu werden, je höher der Ton iſt.

G) Baßſaiten tönen ſehr leicht, dagegen alle Diskantſaiten, die höher als das untere Diskant c. liegen, nur mit Mühe. Die obern Töne haben etwas ſchreiendes, ſind ſchwach, und laſſen ſelten harmoniſche Töne mit hören. Der Ton wird nun auf folgende Weiſe hervorgebracht.

a. Die Glasſtäbe müſſen rein ſein, und mit einem naßgemachten Schwamm zuerſt benetzt werden.

b. Der Ton ſpricht ſehr leicht an, wenn man nur leiſe mit dem unterm Theile eines Fingers auf der Glastaſte auf und abreibt; man muß dabei mit der andern Hand die Glastaſte ſo lange feſthalten, als der Ton vibrirt, weil ſie ſonſt leicht, an der Saite auf und abwankt, wodurch ein widermärtiges Geſchwirr entſteht.

c. Der Grundton liegt, wie ſchon geſagt worden, am äuſerſten Ende der Glastaſte, jedoch ſchwächer, und ſchwerer hervorzubringen, als ſeine 8, 3, 5, oder das Verhältnis $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, u. ſ. w.

Von dieſer Thatſache ausgehend erforſchte ich — nicht ſowohl die Kunſt, (die ſo oft täuſcht) als die Natur welche untrüglich iſt; und dieſe belehrte mich, daß die Grundeigenſchaft der Tonfähigen Körper, nemlich: ihre Erregbarkeit und Vibrirung (oscillation), die wahre Seele, das eigentliche Lebensprinzip aller Muſik und alles Wohlklanges ſey, 2) daß die ſchönen und angenehmen Verhältniſſe bis auf die Zahl VI. vom Grundton an gehen *); daß 3) Har-

a. Gewöhnlich und am leichteſten erklingen die harmoniſchen Saiten zuſammen, auch ſcheint dieſe harmoniſche Bebung die eigentliche Natur dieſes Inſtruments zu ſein: denn man kann den harmoniſchen Dreyklang nebſt der 10 und 12 mit wenig Mühe in ſeiner gröſten Stärke und Reinheit hervorbringen.

e. Der Ton — einzeln — kann ſchwach, anwachſend, bebend, zitternd, (tremulando) hervorgebracht werden, je nachdem man ſchwach oder ſtark, langſam oder geſchwind über die Glastafel weggleitet.

*) und nicht weiter; denn 7 oder der Ton zwiſchen A und B. iſt (wenn gleich nicht ganz diſſonirend) doch wenigſtens als die Grenze der harmoniſchen Verhältniſſe, als Uebergang zur Diſſonanz anzuſehen. Durch Glastafel läßt ſich dieſer Ton — beſonders einer tiefen Baßſaite ſehr ſchön und deutlich entdecken. Tartini hatte Recht ihn die Conſonirende Septime zu nennen (und wie Kirnberger und Euler) zu wünſchen, daß Er in unſer Syſtem aufgenommen werde. Aus Erfahrung kann Ich itzt ſagen, daß er in Verbindung mit dem 3 Klan: $\frac{c}{2}$ $\frac{g}{3}$ $\frac{e}{5}$ oder deſſen verkleinerten Verhältniſſe $\frac{c}{4}$ $\frac{e}{5}$ $\frac{g}{6}$ $\frac{b}{7}$ eine herrliche Wir-

kung

3) Harmonie und Disharmonie durch die leichteren oder schwereren Luftschwingungen und dem schwächeren oder stärkeren Grad ihrer Wirkung auf das Ohr entstehe; daß aber 4) diese Schwingungen nicht ohne Zeitmaaß, daß heißt schnellere oder langsamere Bewegung denkbar sind; mithin 5) Melodie, Harmonie und Rhythmus nicht sowohl als von einander unabhängige Eigenschaften; vielmehr als Modificationen derselben Grundkraft zu betrachten seyen, die (je nachdem sich dieselbe äußert) die Töne bald successiv bald zusammen in consonirenden oder dissonirenden Akkorden hören lassen.

Hieraus folgt; daß die vibrirende Saite das erste Prinzip der Harmonie und des aus ihr entstehenden Gesanges sey. Durch die Erregung des Tonfähigen Körpers entwickelt sich die natürliche Ton-

kung macht, obschon Er freylich dem Gefühl das reine beruhigende Vergnügen des einfachen Dreyklangs nicht gewährt; sein unterscheidender Karakter — scheint Zweifel — Unentscheidung — Verwunderung, Erstaunen zu seyn, Er mißfällt nicht, und gleichwol erregt Er den Wunsch eines folgenden Wohlklangs.

II. Die Natur selbst, (sagt Heinse und Sömmerring vortreflich in Hildegard von Hohenthal III Th. S. 36.) hat das Ohr des Menschen so harmonisch geformt, daß die Bogengänge des Labyrinths gerad' in den Verhältnissen der Hauptconsonanzen sind — nemlich der klein. reinen Quinte, und grossen Terz — 2, 3, 5.

Tonleiter gleichsam von Selbst und diese bildet die einfachen aber mannigfaltigen Elemente der Harmonie; Es giebt nur einen Haupt-Grund-Akkord — nemlich: den reinen consonirenden (Dreiklang); und einen zusammengesezteren dissonirenden *), der als ein Ruf, des Bedürfnisses und Mangels — die consonirenden Akkorde hervorlockt, und sie durch Contraste desto gefälliger macht; — So will es die Natur — Mannichfaltigkeit in der Einheit ist das Haupt-Gesez der Musik, als ästhätischer Kunst. Alle ihre Vorschriften lassen sich auf dieses harmonische Prinzip zurückführen und daraus herleiten.

Die auf dem Titelkupfer befindliche Intervallen-Tafel zeigt die arithmetische Tonfolge der Natur Scala vom Grundtone 1 bis zur Zahl 64 dem letzten Enharmonischen Gliede. Da dieselbe Progressiv ist, und in verkindertem Verhältnisse aufsteigt **), so

*) alle übrige Tonverbindungen sind nur Veränderungen — Modificationen — dieser beiden Grundverhalte.

**) das heist: die Tonverhältnisse werden enger, die Töne höher nach Masgabe, als die Schwingungen einer Saite zunehmen und schneller vibriren. Vermöge dieses akustischen Gesezes entwickelt sich an jeder elastischen Saite, wenn sie erregt wird, eine Tonfolge, welche man die natürliche nennt; weil nebst dem Grundtone, alle mit ihm verwandte harmonische Nebenklänge, oder aliquot-Theile successive erregt werden, und so schnell erklingen, daß sie mit ihrem Grundton nur ein harmonisches Ganze bilden.

so hat man ihre Tonreihe in der Form einer schmalen Pyramide abgebildet. Die Intervallen entwickeln sich auf derselben in einer Stuffenfolge von VI. Octaven, deren Verhältnisse durch die in der einen Columne befindlichen Zahlen ausgedrückt werden; die gegenüberstehende Buchstaben, bezeichnen ihre Namen; die Zahlen am Massstabe der Pyramide hingegen, die Octavenfolge nach der geometrischen Progression 2. 4. 8. 16. u. s. w.

Eine jede dieser Octavenreihen ist als ein selbstständiges, jedoch mit dem Grundtone zusammenhängendes, aus ihm entsprungenes Tonsystem anzusehen, deren einzelne Klänge ihre natürliche Stimmung beybehalten, und nicht wie jene der künstlichen oder abgeleiteten Tonleitern der Temperatur unterworfen sind *). Die Coloritung dieser

*) Die Temperatur ist nicht in der Natur gegründet, sie ist ein Produkt der Kunst, des Bedürfnisses und der mangelhaften Einrichtung unserer Instrumente; I. „C'est une Altération — sagt Rousseau, que l'art a causé a l'harmonie, faute d'avoir pu mieux faire; les harmoniques d'une Corde ne nous donnent point de Quinte temperée; et la mécanique du tempérament introduit dans la modulation des tons si durs, p. E. le Ré et le Sol diese, qu'ils ne sont pas supportables à l'oreil; de plus; les altérations causées par les différens tons, ne sont point pratiqués par la voix; la nature nous apprend à moduler sur tous les tons pré-

ser Tafel ist nicht — wie etwa das Farben-Clavier des Pater Castels als ein eigentliches Analogon von Tönen zu betrachten; Sie beziehet sich blos auf die abnehmenden Verhältnisse oder Degradation der Intervallen. Man hat sich hiezu der 3 Hauptfarben Blau, Roth und Gelb bedient; die vier blaue Nuancen bezeichnen als Grund- und Schattenfarbe die harmonischen Grundverhältnisse $\frac{o}{1}\ \frac{e}{2}\ \frac{g}{3}\ \frac{c}{4}$ das ist, Prim- 8tave Quint- und Quarte oder Doppel-Octav. Der Uebergang vom Blau zum reinen Roth-Violet enthält die zwo Haupt- und Grund-Akforde: $\frac{c}{4}\ \frac{e}{5}\ \frac{g}{6}$ oder den harmonischen Dreiklang, und $\frac{e}{5}\ \frac{g}{6}\ \frac{b}{7}\ \frac{c}{8}$ oder das erste dissonirende Verhältniß; Roth die Farbe der Lebenskraft und Wärme bezeichnet die harmonischen Mittel-Verhältnisse von 8 bis 32, welche die Diatonischen und Chomatischen Scalen enthalten, worinn vorzüglich der Reiz und die Schönheit des Gesanges zu suchen; Gelb oder Lichtfarbe bezeichnet die scharfen schneidenden $\frac{1}{4}$ Töne der enharmonischen Tonleiter. — Bis zu dem engern Ton-Verhältnisse des Diacommatischen Geschlechts von 80 zu 81, und weiter hinauf, hat

précisément dans toute la justesse des Intervalles; les voix conduites par elle le pratiquent exactement.

F. J. Rousseau Essay sur la musique moderne p. 95.

hat man dieſe Scale nicht verfolgt, weil Klänge, welche ſich über die Enharmoniſchen Viertheils-Töne erheben, in der praktiſchen Muſik von wenigem Nutzen ſind, und das feinfühlende Gehör der Griechen ſelbſt ſolche Tonverhältniſſe verwarf.

Pythagoras, der ſeine Klanglehre auf die einfachen Zahlverhältniſſe 1. 2. 3. 4. und 36 oder das bei den Pythagoräern ſo heilige Tetractys gründete — ſah die Nothwendigkeit ein, der Tonfolge beſtimmte Grenzen zu geben; darum ſezte er zwiſchen der Zahl 6 und 12 $\frac{d}{8:9}$ oder den Ton; zwiſchen 16 und 18 $\frac{cis}{15:16}$ den halben Ton — zwiſchen 34 und 36 $\frac{cisis}{33:34}$ den $\frac{1}{4}$ Ton; weiter gieng Er nicht; weil in der That der $\frac{1}{4}$ Ton die praktiſche Grenze des Gehörs iſt.

Vergleicht man die Tonlehre des Samiſchen Weltweiſen mit jener Stammtafel der Intervallen ſo erhellet, daß von allen Syſtemen das ſeinige der Natur am gemäßeſten war, weil es ſich:

1) auf reine Prinzipien gründet,
2) am wenigſten Willkühr geſtattet, folglich am zuſammenhängendſten iſt.

Alles war bei ihm auf die einfachen Grundverhältniſſe 1. 2. 3. 4. und deren Verbindung bis auf 36 gegründet; daß dieſes Quaternarium den Pythagoräern zum harmoniſchen Canon gedient habe,

ſagt

ſagt nicht allein Plutarch de Principiis et quaternario in Placitis Philoſophorum lib. I. item de Iſide et Oſiride; — de muſica p. 269. Edit. 1552 ſondern auch Theon von Smirna ausdrücklich: II Diviſio Canonis, id eſt: Regula fit per quaternionem in Decade; et conſtat Unitate, Binario, Ternario, et quaternario. ſ. Theonis Smyrnaei mathematica. Cap. de Diviſione Canonis. Edit. Paris 1644. p. 136. auch war ihnen dieſe Zahl ſo heilig, daß Sie die Eidesformel ihres geheimen Bundes ward, wie nicht allein Plutarch in Placitis Philoſophorum C. III. ſondern auch Meurſius in Denario Pythag. C. 6. ſagt. Beide beſchreiben dieſe Eidesformel mit denſelben Worten:

Perqui noſtrae animae, tribuit tibi juro Quaternum,
Naturae Fontem aeternae Radice revinctum.

Ueberhaupt verdiente das pythagoräiſche Tonſyſtem eine nähere Beleuchtung, und mehr Achtung als man ihm bisher vergönnte. — Sollte gegenwärtiger Verſuch, deſſen Zweck die Erforſchung des Urſprungs und der Grundprincipien der Harmonie iſt, den Beifall der Kenner erhalten, ſo würde eine kritiſche Darſtellung der pythagoräiſchen Tonlehre und ihres Einfluſſes auf ſpätere Syſteme, der Gegenſtand einer folgenden Unterſuchung werden.

Unter-

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Unterſuchungen
über den
Urſprung der Harmonie
und
ihre allmählige Ausbildung.

(Eine Vorleſung in der Akademie nützlicher Wiſſenſchaften zu Erfurt vom 2ten November 1799.)

L'harmonie ayant son principe dans la nature, est la meme pour toutes les nations, ou si elle a quelques differences, elles sont introduites par celle de la melodie.

J. J. Rouſſeau
lettres sur la musique françoise.

Unter allen ſchönen Künſten ſpricht Muſik am lebhafteſten und nächſten zum inneren Gefühlvermögen. Sie iſt Sprache, Ausdruck, Symbol unſerer Empfindungen und Leidenſchaften; ihr Zweck iſt dem Ohre zu gefallen, und das Herz zu rühren; ihre Mittel ſind Töne — inartikulirte Laute.

Zwar

Zwar dient ſie der Poeſie, Mimik und Tanzkunſt oft als bloſes Vehikel, als untergeordnete Begleiterin, aber auch für ſich allein, als ſelbſtſtändige äſthätiſche Kunſt, vermag ſie unſere innigſten Gefühle auszudrücken und durch Modulation die zarteſten Fäden der Sympathie zu erregen *). Har-

*) Leidenſchaften, beſonders die wirkſamſte unter allen, Liebe, bildet nicht allein den Accent der Sprachen. Sie lehrt auch der Kehle, dem eigentlichen Ton-Organ des Menſchen zuerſt inartikulirte Laute zu moduliren.

In dem Eſſay ſur l'origine des langues ſagt Rouſſeau: L'origine des langues nest point dne aux premiers beſoins des hommes; il feroit abſurde qne de la cauſe, qui les écarte, vint le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine? des beſoins moraux, des paſſions. Toutes les paſſions rapprochent les hommes, que la néceſſité de chercher à vivre force à ſe fuir. Ce n'est ni là faim ni la ſoif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui leur ont arraché les premières voix. in einer andern Stelle ſagt Er: L'homme a trois ſortes de voix; ſavoir, la voix parlante ou articulée, la voix chantante ou melodieuſe, et la voix pathétique ou accentuée, qui ſert de langage aux paſſions, qui anime le chant et la paroie. Une muſique parfaite est celle qui reunit le mieux ces trois voix.

Plutarch in den Tiſchgeſprächen giebt eine dreifache Entſtehung des Geſanges an; nemlich: Traurigkeit, Freude und hohe Begeiſterung oder Enthuſiasm. ſiehe Decas I. 5. p. 200. Edit. Baſileenſ. 1542 fol. — dicit autem Vir ille divinus Sofius ſcilicet.) tria eſſe Muſices initia, animi dolorem, voluptatem, et enthuſiaſmum: quorum unumquodque deducit atque im-

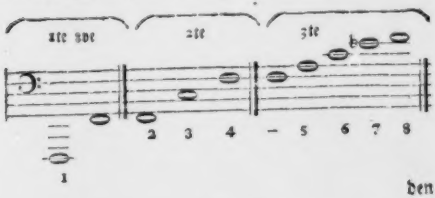
Harmonie, Melodie, und Accent, oder welches eins ist, Gesang und Rhytmus bilden die Perioden dieser Sprache, ihr Alphabet ist die Tonleiter.

Obschon die Scalen der verschiedenen Völker, in manchen Stücken von einander abweichen, sind sie gleichwohl nur Dialekte einer musikalischen Ursprache, bloße Modifikationen, der ersten Naturscala, welche ihren Grund in der Bildung der Kehlen aller lebenden Geschöpfe, vorzüglich aber des Menschen *) und im Widerhalle aller klangfähigen Körper hat. Jede vibrirende Saite, und wahrscheinlich jeder klangfähige Körper, ist eine Einheit, monas, welche alle höhere Töne, als so viele aliquot-Theile in sich vereint, und beym Anschlage ihres Grundtons mit erregt; die Reihe dieser Tonfolge ist ihrer Natur nach progressiv und steigt in

arith-

immutat consuetam sonandi rationem, et vocem inflectit. Sane omnino in animi dolore luctus ploratusque insunt, qui proni praecipitesque ad cantum feruntur. Hinc est quod oratores in epilogis et in ejulatibus Scenicos actores pedetentim modulis inflectere videmus, et intendere vocem. Deinde et vehemens animi laetitia, vel totum corpus, praesertim eorum, qui ingenio sunt alacriores, concitat, provocatque eo, ut composito quodam velut ad numerorum motu exiliant plaudantque quamvis saltare nequeant.

*) Siehe Sömmerings treffliche Bemerkungen und anatomische Zergliederung der menschl. Stimme und Gesangs-Organen in Heinse's musikalischem Roman: Hildegard von Hohenthal.

arithmetischen Verhältnissen, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. u. s. w. auf *). Sie ist die eigentliche Tonleiter der Natur, davon die erste, zweyte, dritte Oktave, z. B. in der F Tonart

den

*) diese physische Thatsache läßt sich auf mehr als eine Art erproben:

1) sinnlich und anschaulich: a) durch den Versuch von Sauveur der in der Akustik zu bekannt ist, um ihn hier zu beschreiben. (siehe übrigens Art. Klang in Sulzers Theorie der sch. K. und W.)

b) Durch Hr. Chladnis merkwürdige Versuche mit aufgestreutem Sande auf Glas-Stücken, von unterschiedenen Formen. s. dessen Entdeckungen über die Theorie des Klanges und über mehrere andere Schriften dieses scharfsinnigen Forschers in Voigts Magazin der Physik. und der Berliner Musikal. Monats-Schrift.

2) hörbar: a) in der Aeolsharfe vermittelst des Windes. Worüber Jung in seinen Inquiry into the principal Phoenomena of Sounds and musical Strings schöne Versuche angestellt hat: in b) der Orgel wenn man den vollen und offenen Registern dem Prinzipal (oder Plein Jeu) tiefe Bastöne anschlägt. c) vermittelst Glas-Staben an Metallsaiten. s. meine Versuche hierüber in dem musikalischen Wochenblatt von 1800. 6tes, 7tes und 8tes Stück.

den begleitenden (Baſſo continuo) welcher in in den Mittelverhältniſſen von Quarten und Terzen fortſchreitet, in ſich enthält, ſo ſehen wir, daß Harmonie und Begleitung, eben ſo in der Natur gegründet ſind, und aus der Tonleiter entſtehen, wie Melodie, deren Urſprung nicht ſowohl in den tiefen Tönen und Fortſchreitungen von Oktaven und Quinten, als vorzüglich in den Mittelverhältniſſen der diatoniſchen Scala oder in den Zahlen

c	d	e	f	g	a	b	c
9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.

zu ſuchen iſt. Die älteſten Geſänge aller Völker waren diatoniſch, ſelbſt die Griechen, deren muſikaliſches Syſtem nach Tetrachorden eingerichtet war, verließen bald dieſelben, und bedienten ſich des bequemeren Syſtems der Oktave oder Diapaſons, davon die ſieben Tonarten nur verſchiedene Modifikationen ſind *).

Merk-

*) Bryennius ſagt:
Melodiae ſpecies, ſive Toni, qui et modi dicuntur non fortuito, ubicunque demum in organo collocantur, ſed quaelibet earum determinatum in eo locum et ſibi proprium ſortitur; pariter atque in vocis diaſtemate; a quo potiſſimum ut charactere diſtinguitur talis melodiae ſpecies: Quippe non alio quopiam inter ſe differunt Toni, quam quot ſint in acutiori et graviori vocis organive loco.

Merkwürdig iſt, daß wenn man die Fortſchritte der Tonleiter, mit der Vervollkommnung der muſikaliſchen Inſtrumente vergleicht, man denſelben progreſſiven Gang der arithmetiſchen Verhältniſſe, 1. $\frac{2}{3}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{5}$ u. ſ. w. in ihnen bemerkt: dieſe ſowohl als die Tonleiter lehrt die Natur den Menſchen erfinden und brauchen, beide entſtanden gleich-früh mit der Sprache, und verliehren ſich im Dunkel der Geſchichte. Die Moſaiſchen Urkunden nennen Jubal, als den erſten Tonkünſtler oder Stammvater derer, welche den Kinor und Minnine ſpielen. Geneſis IV, 21. — (Zwo muſikaliſche Werkzeuge, deren Abbildung man in Kirchers Muſurgie S. 48 und in Forkels Geſch. der Muſik ſehen kann.) Es iſt merkwürdig, daß bey den älteſten Völkern, die Erfinder der Schrift, zugleich die Stifter des Geſanges waren *): So Thot

Harmonicorum L. I. p. 481. Sect. IV. Edit. Walliſii. ſiehe auch Aristides Quintilianus. p. 15. et 94. Nicomachus p. 9. et 14. Bachius p. 12. Gaudentius p. 19. Collect. Meibomii. — item Ptolomaei harmonicorum L. 2. Cap. 7. et 8. Edit. Walliſii.

*) Daher vielleicht der Urſprung der alten Mythe von des Cadmus Liebe zur Harmonia des Jaſons Schweſter, welche Gelegenheit zur Stiftung der Samothraziſchen Geheimniſſe gegeben haben ſoll. — Geiſt und Sinnvoll iſt dieſe Geſchichte, wie alle Sagen der Urwelt. Cadmus der Erfinder der Sprache liebt die Harmonie, und ehlicht ſie im

Thot bey den Egyptiern; Mercur, oder nach den geſchichtlichen Urkunden vielmehr der Phönizier Cadmus bey den Griechen. — Fohi bey den Sineſern; auch die Hindos hatten ihren Apoll oder Nareb, der nebſt der Schrift und Dichtkunſt, den Geſang und die Vina, oder Indiſche Leyer erfand. Einfach und roh waren die Inſtrumente der erſten Menſchen, wie ihre Sitten und Kenntniſſe. — Es bedarf nur weniger Töne und Saiten um die Empfindungen des menſchlichen Herzens auszudrücken; auch kommt es dabey weniger auf die Menge

im Wohnſitz der Götter welche das Brautpaar mit Geſchenken bereicherten — und die Hochzeit feſtlich feyerten. — Die claſſiſche Stelle iſt im Diodor von Sicilien Lib. I. C. 5. zu leſen, eine andere welche Forkel in der Geſch. der Muſik im 1ſten Theil von S. 190. anführt, verdient hier eine Stelle: Sub id tempus Cadmus Agenoris filius ad investigandam Europam eo divertit, et particeps sacrorum factus, Harmoniam uxorem duxit, Jasionis sororem, non Martis filiam, ut Graeci fabulantur. Hasque nuptias omnium primas deorum praesentia celebratas perhibent. Ubi Ceres, Jasionis amore succensa, fruges pro munere exhibuit, Mercurius lyram; Minerva celebratum illud monile, peplumque et tibias; Electra magnae deum matris sacra, una cum cymbalis et tympanis, et orgia ducentium choris donavit. Apollo autem cytharam pulsavit; Musaeque tibias inflarunt; ac dii caeteri laeta nuptias acclamatione secundarunt. Biblioth. histor. Lib. V. pag. 307. Edit. Laur. Rhodom. s.

Menge der Werkzeuge an, die man gebrauchte, als auf den Sinn, den man denſelben beilegt, auf Zeit und Ort wo Sie wirken ſollen und können. — Daher die auffallende Aehnlichkeit der Melodien und Inſtrumente roher Völker. Die Natur lehrt ſie aus dem einfachen Schilfrohre die Hirtenflöte und Siebenpfeife Panis zu bilden; — Trommeln aus Thierhäuten zu verfertigen; — ausgehölte Knochen und Hörner, hohle Baumzweige dienen ihnen, um Trompeten, Poſaunen, Hörner auch Leyern zu formen. Fiſcher-Nationen, welche nahe an Flüſſen, Seen und Meeren wohnen, bedienen ſich hierzu vorzüglich, der Muſcheln und Seethiere *), Saiten wurden in den früheſten Zeiten ſchon aus Thiergedärmen, oder (wie heutzutage noch bey den Abyſſiniern) aus fein gedrehten Streifen der rohen Schafs- und Ziegenhäute verfertigt **). Der Gebrauch des Metalls der ebenfalls in die erſte Zeit der Menſchen-Geſchlechter reicht, lehrte bald, klingende Inſtrumente von verſchiedener Form und Wirkung zu verfertigen. Ueberall ſe-

hen

*) ähnliche Inſtrumente der Neuſeländer und Inſulanerwohner der Süd-See welche Capt. Cook mit zurück brachte, ſah ich im Muſaeo Britannico, und im Leveriſchen Kabinet zu London.

**) ſ. Bruce Travels und Forkels Geſch. der Muſik.

hen wir, daß Bedürfniß und Hang zum Vergnügen die Bilderinnen der Künste wurden, daß Geſang und Muſikwerkzeuge nach Beſchaffenheit des Charakters, der Lagen, der Umſtände erfunden und gebraucht wurden.

So iſt die Trompete das Inſtrument des Kriegs und Aufrufs zum Kampfe; Das Wald-Horn weckt und ermuntert den Jäger zur Verfolgung des Wildes; vermag aber zugleich auch die Seele zur tiefen und ſanften Schwermuth zu ſtimmen — Pfeifen, Trommeln, Kaſtagneten und Triangeln ſind Verkünder der lauten Freude, und trefflich geeignet, den Rythmus des Tanzes zu begleiten. Die Flöte ward von einſamen Hirten am Ufer der Seen aus tönendem Schilfrohre geflochten, und zuerſt von Hirtenvölkern geübt, ſo auch die einfache Leyer; Wohlklingender aber und herzerhebender iſt die ſüße Laute, und die Harfe, welche die Klagen der Liebe ſo rührend begleitet: daher wir ſie auch bey den zwo liederreichſten Nationen den Ebräern und Schotten ſchon in den früheſten Zeiten geübt finden. Wenn es wahr iſt, daß unſere Erde von den höchſten Gebürgen herab *) bevölkert ward, und nach der allgemeinen Flut

*) Dort wohnten die Menſchen zuerſt in Felſen-Klüften und hohlen Bäumen — wie die Odyſſee es beſchreibt. „Ohne Du

Flut es lange Zeit währte, bis die Menſchen ſich entſchließen konnten, die Thäler zu bewohnen, ſo iſts nicht zu verwundern, daß das einfache Berghorn *) einen ſo alten Urſprung habe; Es iſt das eigentliche Inſtrument der Hülfe und des geſelligen Lauts, in wenig bewohnten Gegenden und Wildniſſen. Noch heutzutage iſt es allen Alpen-Bewohnern unentbehrlich. Sein Schall, obſchon äußerſt einfach (denn ſelten erhebt

Gerichtshöfe, ohne Richter, ohne Geſetze leben die Cyclopen — im Gebirg auf den ſteilſten Gipfeln in Höhlen' u. ſ. w.

Odyſee 9ten Geſang.

*) Das Berghorn unterſcheidet ſich vom Jagd- oder Waldhorn in der Form ſowohl als im Tone: erſteres iſt rauher aber ſtärker und ſchallender, im Grunde nur ein verkleinertes Sprachrohr. Die gewöhnlichen deren ſich die Alpenhirten bedienen, ſind oft mehrere Ellen lang und ſchmal, gewöhnlich von Holz ausgeſchnizt, nur wenig gebogen; nicht unähnlich den Ruſſiſchen Jagdhörnern. Sie haben wie dieſe nur einen Ton oder erheben ſich höchſtens in die Quinte und Oktave: die Vervollkommnung der ſogenannten Ruſſiſchen Jagdmuſik (ſiehe hierüber Geſch. ihres Entſtehens und Fortgangs, von Hnrichs, Petersburg 1796) beweiſet übrigens was Fleis mit Kunſtfertigkeit und Geſchmack verbunden aus den einfachſten Inſtrumenten hervorbringen können, auch die Cornemuſe, die Schalmey die urſprünglich deutſche Zinke und Poſaune ſind Inſtrumente vom höchſten Alterthum. Ueberhaupt iſt in der Geſchichte der Inſtrumentalmuſik noch manches dunkel, das eine nähere Erläuterung verdiente.

hebt er sich über die 5tave, 8te und 4te, und ist in einsamen Gegenden gleichwohl ein willkommener herzrührender Ton. Vielleicht haben die meisten Lieder dieser Völker ihren Charakter von der einfachen und mangelhaften Scala dieser Instrumente entlehnt; da dieselbe ihnen nicht allein zur Begleitung dienen, sondern auch bestimmt sind, diese Gesänge oft ohne Stimme vorzutragen. Z. B. der bekannte Kühreigen der Schweizer, die Schottischen Lieder u. s. w.; ihr Reitz liegt mehr in der wilden Simplicität und dem langsamen rührenden Vortrage ihrer Töne, als in einem regelmäßigen Gang des Gesanges. „Die alten Gesänge „sagt Kant: Antropologie S. 107. vom Homer „bis zum Ossian, von Orpheus bis zu „den Propheten, haben das Glänzende „ihres Vortrags blos dem Mangel an „Mitteln ihre Begriffe auszudrücken, „zu verdanken." Dieselbe Bewandniß hat es mit diesen Liedern, ihre Schönheit entspringt aus ihrer Armuth und ihrem Mangel, aber sie sind wie Klima, Geburtsort, Wohnung und Gewohnheiten tief in die Seelen ihrer Bewohner geprägt; Sie bewirken als Symbolische Vorstellungen, die Versinnlichung abwesender Gegenstände und aller damit verwandter Neben-Ideen. Auch die ersten Gesänge aller Völker,

waren

waren höchst einfach, und sind es noch bei allen Nationen, die den Grad unserer Kultur nicht erreicht haben. Der erste ursprüngliche Chor ist im Einklang oder durch die natürliche Verschiedenheit der Stimmen des Geschlechts und Alters in Oktaven *).

So sind auch die ältesten Lyren deren die Geschichte erwähnt, nur mit einer oder zwey Saiten bespannt. Bei den Babyloniern, Chaldäern, heutzutag noch bei den Arabern, und Abissiniern finden wir ein Monochord und Dychordon**), letztere, (wie wir aus den Proben sehen, welche Shaw, Russel, Hasselquist) und andre davon anführen) bedienen sich in ihren Volksliedern wenig

*) Aristoteles sagt (im Probl. XXXIX. Sect. 19.) Antiphonie sey Consonanz in der stave, und setzt hinzu: sie entstehe aus der Mischung der Stimmen von Knaben und Männern; ferner (Probl. XVI.) frägt er: warum Antiphonie angenehmer sey als Homophonie, und führt davon zum Grunde an: daß man in der Antiphonie die Stimmen besonders höre, da sie hingegen im Unisono oft dergestalt mit einander vermengt werden, daß eine die andere verschlingt. Die Alten sangen nicht blos in der stave, sondern auch in der doppelten stave, wie ebenderselbe Schriftsteller (Probl. XXXIV.) versichert — dieses heißt man magadisiren, von einem Discant-Instrument Μαγάδις das mit doppelten Saiten bezogen und stav-weis gestimmt war.

**) s. die Abbildung davon in Forkels Geschichte der Musik. I. Th.

wenig mehrerer Töne als fünf oder sechs. Vom höchsten Alterthum war die 3 und viersaitige Lyra der Egyptier, deren Erfindung dem ersten Thot oder Hermes zugeschrieben wird, besonders jene, welche Boetius anführt, und die in den Verhältnissen C. F.G . C. gestimmt war.

Merkwürdig ist jene enharmonische Tonleiter des Olympus, deren Plutarch im Gespräch der Musik erwähnt, sie stimmte nach Burette und Burney mit unserer Dmoll Tonart überein, und steigt in den Verhältnissen einer übersprungenen Quarte und Septime aufwärts:

noch merkwürdiger aber ist ihre Uebereinstimmung mit einer Altschottischen und Chinesischen Scale, welche Burney und Forkel nach Rameau aufgezeichnet haben; letzterer hat sie aus Chinesischen Manuscripten in der königlichin Bibliothek zu Paris gezogen. Nach Rameau's Angabe hat das vollständige System der Chinesischen Tonleiter 23 Töne, oder III Octaven und einen Ton. Allein er sowohl, als Roussier in seinen Memoires sur la musique des anciens, gründen

den ihre Berechnung auf die cirkelförmigen Fortschreitungen nach herabwärts gehenden Vten *), la progrèſſion triple par quintes deſcendantes, welches aber weder die Berechnung der Alten, noch der Gang der Natur iſt: alles zeigt vielmehr daß die Fortpflanzung und Vibration des Schalls nicht abwärts gehe, ſondern vermöge der immer vermehrten Schnelligkeit der Schläge und der aufſteigenden Stufenfolge nach den Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. u. ſ. w. geſchieht. Nach demſelben Geſetze iſt auch die Tonleiter der Chineſen nicht zirkelförmig recurrirend, ſondern progreſſiv. Wenn man dieſelbe mit der Stimmung der älteſten Leyer des Merkurs und dem vollſtändigen Syſteme der Griechen vergleicht, ſo erſcheinen dieſe Tonleitern als einzelne Bruchſtücke — und harmoniſche Verſuche zur Vollendung der ganzen Tonreihe, von der Einheit — bis zum letzten Gliede der hörbaren Töne oder dem großen Pythagoreiſchen Comma **); — Verſuche, wozu die Natur ſelbſt führt und welche alle Nationen, die Muſik als Wiſſenſchaft trieben, durchgehen muſten, um ein vollſtändiges Syſtem zu erhalten. Folgende Ueberſicht wird es deutlicher machen:

Aſſy-

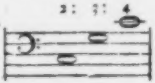
*) im Verhältniß von 1: 3. 9. 27. u. ſ. w.

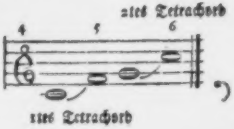
**) oder das Verhältniß von 524288 zu 531441.

Aſſyriſches Dychordon

die Zahlen beziehen ſich auf das arithmetiſche Verhältniß:

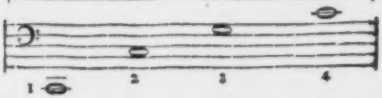
Trychordon der Babilonier u. Araber.



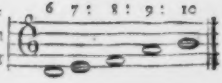
Egyptiſche oder Merkurs Leyer

Pen-

*) Verſchieden hievon, aber der natürlichen Ordnung gemäßer beſchreibt Brennius die Stimmung der Egyptiſchen Leyer: ſ. Brynnius Harmonicorum L. I. Sect. I. p. 362. Edit. Wallis. "Ex quatuor ſonis tetrachordi Syſtematis duo graves erant. Alter altero gravior, atque ex acutis ſimiliter alter altero acutior: welches mit den Zahlen 1. 2. 3. 4. oder Grundtone; ſtatt 5. u. 6te übereinkömmt.

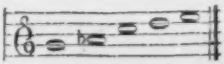
4.	Nete	ſonus acutiſſimus.
3.	Paranete	acutior.
2.	Parypate	gravior.
1.	Hypate	graviſſimus.



Pentachord Tonleiter der Chinesen und Schottländer

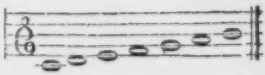


oder nach ihrer eigentl. Gestalt

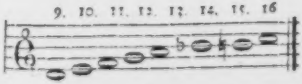


womit auch die alte enharmonische Scale des Olympus übereinkömmt.

Hexachord des Trepanders



Octochord des Pythagoras



woraus endlich das vollständige System oder Dyagramma des Ptolomäus von vier Sven entstanden.

So unwichtig einzelne Tonleitern an sich selbst scheinen, sind sie gleichwohl bemerkungswerth, indem sie die wahren Elemente, der Volksmelodien enthalten: jede Nation behält hierin sowohl, als in der Sprache ihren eigenthümlichen Charakter bei; So wie nun Alphabete, Idiome, Dialekte den Charakter der Sprachen bestimmen, so Melodie die Musik. — Harmonie ist etwas Allgemeines — und positives; sie ist physischen unabänderlichen Gesetzen unterworfen. — Die Verschiedens

denheit, der eigenthümliche Charakter einer Volks-Musik hingegen ist in ihrer angewohnten Gesangsweise — zu suchen, und — diese sind meistens so verschieden, als ihre Denk- und Lebensart; ändern ja selbst Singvögel in verschiedenen Ländern ihre Schläge und Gesänge *).

Die frühe Cultur der Musik bei den Chinesen darf uns übrigens nicht wundern, da wir wissen, daß in den ersten Zeiten, als Europa noch im Dunkel der Barbarey lag, am Indus, Ganges und gel-

*) Kant in seiner Antropologie wirft bei Anführung dieses Factums die Frage auf, woher bey Vögeln überhaupt wohl der erste Gesang hergekommen seyn möge, und führt eine Hypothese Linné's an, die — wenigstens als sinnreich erdacht — hier eine Stelle verdient. Man kann (sagt er) mit dem Ritter Linné für die Archäologie der Natur die Hypothese annehmen: daß aus dem allgemeinen Meer, welches die ganze Erde bedeckte, zuerst eine Inkl unter dem Aequator, als ein Berg hervorgekommen, auf welchem alle klimatische Stufen der Wärme, von der des heißen am niedrigen Ufer desselben, bis zur arktischen Kälte auf seinem Gipfel, sammt denen ihnen angemessenen Pflanzen und Thieren, nach und nach entstanden; daß, was die Vögel aller Art betrift, die Singvögel den angebohrnen Organlaut so vielerlei verschiedener Stimmen nachahmten, und jede, so viel ihre Kehle es verstattete, mit der andern verbanden, wodurch eine jede Species sich ihren bestimmten Gesang machte, den nachher einer dem andern durch Belehrung (gleich einer Tradition) beybrachte; wie man auch sieht, daß Finken und Nachtigalen in verschieden Ländern auch einige Verschiedenheit in ihren Schlägen anbringen.

gelben Fluſſe Künſte und Wiſſenſchaften blühten; wenn dieſelben auch nicht von dort herüber nach Egypten gewandert ſind, ſo iſt doch eine ſehr frühzeitige Mittheilung zwiſchen den Bewohnern der zwey Gegenden nicht abzuleugnen. Die Uebereinſtimmung der Chineſiſchen Scala mit der Schottiſchen iſt ſchwer zu erforſchen; ohne ſich ins Dunkel Mythiſcher Ueberlieferungen oder gewagter Geſchichts-Hypotheſen zu verliehren, um ſo mehr, als auch der bloſe Zufall geben kann, daß Völker in der gröſten Entfernung ohne die geringſte Mittheilung auf ein und dieſelbe Erfindung fallen können. Die Tonleitern der Hyndos, welche ſich aus den älteſten Zeiten bei dieſem Volke erhalten haben, werde ich bei der Herausgabe der Abhandlung des Hr. Jones über die Muſik der Indier näher zu erläutern ſuchen. Ich bemerke hier nur daß die Muſik wahrſcheinlich ſchon zu einer Wiſſenſchaft bei ihnen ausgebildet war, ehe ſie zu den Griechen kam. Dieſe waren überhaupt keine Erfinder der Künſte und wiſſenſchaftlichen Kenntniſſe, Sprache, Schrift und Tonkunſt kam ihnen durch fremde Einwanderungen, theils aus Egypten und Phönizien, theils durch Orpheus und andere Völkerzüge aus dem nördlichen und ſüdlichen Aſien zu. Deſto ſchöner pflegten und bildeten ſie dagegen ihrem ſanften Klima und geiſtvollem Charakter gemäß, die zarten Pflan-

zen der Poesie, Tanzkunst und Musik aus. Die wenigen Bruchstücke, so sie von fremden in der Tonwissenschaft schon gebildeten Völkern erhielten, waren hinreichend, die bezauberndste Effekte auf ihre einfachen Seelen zu bewirken; bis Pythagoras zuerst die Musik in ein vollständiges System brachte. Diesem großen Manne hat die Tonkunst ihre wichtigsten Entdeckungen zu verdanken; selbst die Erfindung und den Gebrauch des Monochords *). Durch seinen Tod und die Zerstörung des Pythagoreischen Ordens gieng mit seiner geheimen Lehre auch vieles für die Tonkunst verlohren. Die spätern Harmonisten wichen von seinen einfachen Principien ab, verstunden sie nur zum Theil, oder gaben ihnen eine falsche Anwendung. Dieses ist wahrscheinlich auch der Fall des Aristopens gewesen, der sein Tonsystem zwar ebenfalls auf Zahlen und Berechnung gründete, aber mehr das Ohr, als die Regel der Canonik oder Abmessung des Monochords zum Richter annahm. (Denn sagt er S. 33 seiner Elemente) „Die Größe der „Intervallen müsse man mit dem Gehör messen, die Würkungen oder Eigenschaften derselben mit dem Verstande, der Geometer habe die Sinne „nicht

*) Bei einer andren Gelegenheit werde Ich nähere Bemerkungen über sein Ton-System mittheilen.

„nicht nöthig, dem Muſiker hingegen „ſey die Feinheit des Gehörs unent„behrlich.“ Die Wahrheit ſcheint auch hier wie in den meiſten Schulſtreiten, in der Mitte zu liegen; denn iſt auch wie Pythagoras behauptet, der meſſende und abſtrahirende Verſtand allein geeignet, die Regel zu beſtimmen, ſo geziemt dagegen dem Gehör vorzüglich aber dem Geſchmack die Anwendung und Auswahl der brauchbarſten Intervallen. Dieſen Mittelweg ſchlug in der Folge Ptolomäus mit dem glücklichſten Erfolge ein, indem auch itzt noch ſeine Abtheilung der Scale (Diaronum intenſum) die beſte iſt. Obſchon es den Griechen noch ein Rätzel war, daß jede Saite, und wahrſcheinlich jeder Tonfähige Körper die *dryas* oder dreifache Grund-Kraft in ſich enthalte, und beym jedesmahligen Anſchlage mit errege; nahmen ſie doch den Grund-Ton oder das Eins als die urſprüngliche Weſenheit und Urquelle aller Töne an! Sie ſetzten drey urſprüngliche vollkommene Conſonanzen feſt, die 8tave, 5te und Quarte, oder Diapaſon, Diapente und Diateſſaron, davon der Diapaſon als der reinſte und einfachſte, zugleich der Umfang aller Intervallen ſey, nach welchem wie in einem Zirkel, dieſelben Töne nur erhöht wieder vorkämen. Dieſe vollkommenen Conſonanzen nahmen

ſie

sie zwar nicht in dem Sinne, in dem sie uns itzt gelten; d. h. zugleich im harmonischen Verstande, sondern blos in der Anwendung der Melodie oder der Fortschreitung: ihnen war Harmonie blos eine Wissenschaft der hohen oder tiefen Töne, allein sie betrachteten sie doch als die reinsten Bestandtheile, und gründeten die ganze Musik auf dieselben einfachen Verhältnisse die sie als Elemente aller erschaffenen Wesen ansahen *). Ihnen war das Verhältniß von drei und sieben so unentbehrlich, daß sie die Zahlen wie den Lauf der Gestirne, die Eintheilung des Jahres, der Monden, der Wochen, darnach berechneten, und wie ließe sich auch eine einfachere Zeitrechnung finden, als jene, so die Natur selbst, zur Grenze und zum Umfang aller geschaffenen Wesen gesetzt hat.

Die

*) Etenim (saat Plutarch im 2ten Buch der Musik) motus rerum et stellarum circuitus, Pythagoras, Archyta, Plato etc. sine musica neque fieri neque constare affirmabant: omnia enim a Deo secundum harmoniam fuisse instituta, so sagt Athenus Deipnosophiston, Buch XI. C. 8. „Pythagoras samius tam inclytus philosophus, non perfunctorie operam impendit musicae, qui Naturam universi, musicis rationibus fabricatam fuisse demonstrat; atque adeo in totum prisca Graecorum sapientia fuit addictissima."

Die Harmonie der Sphären so unhörbar sie sinnlichen Ohren ist, muß mehr als ein Traum seyn, denn alle Bewegung der Weltkörper ist gesetzlich, und geschieht nach Maaß und Zahlen. Die Verwandtschaft der irrdischen Musik mit der übersinnlichen oder himmlischen ist also darinn gegründet, daß beide nach denselben Grundgesetzen fortschreiten. Von diesen Gesetzen sind, wie wir aus Meiboms Sammlung der harmonischen Schriftsteller sehen, alle griechische Tonlehrer ausgegangen; selbst ehe man die Fortschreitung der Töne und ihre Verhältnisse unter gewisse Regeln brachte, war der erste kunstlose Gebrauch der Lyra bei den Griechen, die reinste Ausübung davon.

Lange ehe Orpheus die siebensaitige Leyer berührte, wie Virgil ihn beschreibt:

„Auch der Thracierbard' in lang' hinwallender Kleidung,
„Tönt zum gemessenen Liede die siebenhallige Leyer,
„Bald mit dem Finger und bald mit dem Elfenbeine sie rührend *).

war die vierfaitige Lyra schon im Gebrauche, und zwar so, daß die tiefste gegen die höchste Saite, die

*) Aeneis VI. Gesang nach Vossens Uebersetzung.

die Oktave, gegen die 2te die Quarte, und gegen die 3te die 5te angab: das heißt nach unserem System: die Töne *C. F, G, c.* oder nach der ältesten Stimmung A – D. E – A, welches das Verhältniß einer Oktave, zweyer Quinten, und zweyer Quarten macht: das reinste, was sich an sich selbst, und als Begleitung der Stimme denken läßt *). Ob Mercur, oder wer sonst der Erfinder davon sey, — immer war es ein weises Symbol der alten Fabel, diese Erfindung einem Gotte zuzueignen, indem die ersten Gesetze der Bewegung so einfach dadurch ausgedrückt werden, und die spätere Vervollkommnung des Tonsystems nichts als eine Entwickelung davon war. Die nachherige Vermehrung des Tonsystems war nicht sowohl eine Erfindung: (indem außer dem Bezirk der Oktave oder des

Dia-

*) Die Erfindung der Lyra wird dem Merkurius zugeschrieben: und man sagt, er habe sie mit vier Saiten bespannt, die so gestimmt gewesen, daß die tiefste, gegen die höchste die Oktave, gegen die zweyte die Quarte, und gegen die dritte die Quinte angegeben habe. Folglich hätte das erste System aus vier Tönen bestanden, die sich so gegen einander verhalten, wie in unsern System die Töne C, F, G, c.

Siehe Sulzers Theorie der schönen Künste, art. System S. 728.

Diapaſons keine neue Töne, ſondern nur Wiederhohlungen in der Höhe oder Tiefe der in der 8tave enthaltenen Töne ſind;) man that nichts, als die größeren Intervallen, der Quarte und Quinte, oder der beyden Tetrachorde des älteſten Syſtems mit dazwiſchengeſetzten Tönen auszufüllen; wozu die Stimme an ſich ſelbſt leicht den Uebergang fand, bis auf dieſe Weiſe der ganze Diapaſon vollendet war. Wir ſehen hieraus, daß die Tonleiter, wie alles Geſchaffene, vom großen Eins der Monas oder dem Grundtone ausgehe, ſich bis zur Wiederholung dieſes Eins (ſeinem verdoppelten Verhältniß 1. 2. oder die Oktave) entwickele, und in den Verhältniſſen der 8tave, Quarte, Quinte und Terzie u. ſ. w. die Beſtandtheile eines jeden Tons zeige. Dies iſt das Grundprinzip der harmoniſchen Wiſſenſchaft, welche ſpäterhin durch die Entdeckung der muſikaliſchen Mitlaute, und die Verſuche über die Bewegungen der vibrirenden Saiten ſo große Fortſchritte gemacht hat. — Wäre den Alten dieſes harmoniſche Naturgeſetz bekannt geweſen, wie weit hätten ſie mit ihrem feinen Gehör und zarten Sinn die Kunſt der Harmonie nicht bringen können; allein dem Jahrhundert, das einen Newton, einen Haley, einen Bernouille gebahr, war es vorbehalten, dieſes Geheimniß der

Ton-

Tonwiſſenſchaft aufzudecken, welches eine eben ſo große Veränderung in ihr bewirkte, als die Licht-Theorie von Neuton und Euler auf die Lehre und den Gebrauch der Farben, oder die Entdeklung der Elektricität in der Phyſik.

Man darf ſich nicht wundern, daß die Alten, obgleich im Beſitz der Grundgeſetze der harmoniſchen Wiſſenſchaft, dennoch wenig oder faſt keine Kenntniß der vielſtimmigen Muſik hatten, wenn man bedenkt, daß ihr Gebrauch der Conſonanzen ſo beſchränkt war, und ſie die Terz als Diſſonanz anſahen, welches vermöge ihres Temperatur-Syſtems nicht anders ſeyn konnte; da ihre großen und kleinen Terzen eine ſo ſcharfe Stimmung hatten, daß ſie nothwendig dem Gehör widrig und diſſonirend klingen muſten *): indem ſie nach ihrer Tonberechnung den kleinen Terzen das Verhältniß von $\frac{32}{27}$ den großen das von $\frac{64}{51}$ gaben, da hingegen in unſerm Syſtem die kleinen Terzen anſtatt $\frac{32}{27}$ auf $\frac{6}{5}$ und die reinen großen ſtatt $\frac{64}{51}$ auf $\frac{5}{4}$ temperirt ſind. Freylich hatten die Alten einige Töne mehr die in dem neuen Syſtem verlohren gegangen, auch waren ihre

*), Wir gebrauchen (ſagt Ariſtoxenus: Buch I. p. 20. Edit. Meibomii) in der Melodie mehrere Intervallen unter als die Quarte, die aber alle diſſonirend ſind."

ihre Quarten und Quinten alle durchaus rein, da im neuern Syſtem manche Töne keine reinen Quinten erhalten können, z. B. *D. h.* ſo wie a keine reine Quarte; dagegen hatten ſie das Mangelhafte, daß ſie die Quarte oder den Diateſſeron als bloße reine Conſonanz behandelten, welches ihren Gebrauch nothwendig ſehr beſchränkt, da ſie hingegen nach der neuern Theorie zugleich und mehrentheils als Diſſonanz behandelt wird.

Der Streit über die Quarte, ſo wie über den Gebrauch und die Anwendung der Conſonanz und der alten Tonarten füllt alle muſikaliſche Theorien des Mittelalters bis auf Zarlino, dem Stifter einer beſſern Methode, mit ſchwülſtigen Zänkereien und Wortſpielen. Sie hatten die alten Syſteme und Terminologie beibehalten, mußten aber bei veränderter Sprache und Zweck der Muſik nothwendig andere Anwendungen davon machen, daher man bei Durchleſung der muſikaliſchen Theorien des Mittelalters, in einem Meere von Dunkelheit und ſcholaſtiſchen Determinationen wadet, deren Kenntniß keinen andern Nutzen gewährt, als zu ſehen, wie durch die trüben Wolken des ſcholaſtiſchen Mönchgeſanges dennoch die reinen ewigen Grundgeſetze der Harmonie durchſchimmern, wie ſelbſt in den rohen Anfängen der vielſtimmi-

gen

gen Musik, die Anwendung jenes ersten Grundgesetzes liege: daß jeder Ton sich in seine harmonischen Mitlaute auflöse, und hierinn der Ursprung der ganzen Harmonie liege. In Lebeufs *Traité historique et practique sur le Chant ecclesiastique* wird behauptet, man finde die Spuren des vielstimmigen Gesangs erst gegen Ende des XIIten Jahrhunderts. — Allein die vom Abt Gerbert gesammelten musikalischen Schriftsteller des medii Ævi beweisen, daß man seinen Gebrauch etwas höher hinaufsetzen müsse: indem er schon im 10ten Jahrhundert in England von dem Bischof Dunstan eingeführt worden *), und Abt Gerbert den Mönch Hucbald (der ebenfalls im 10ten Jahrhundert lebte) als den ersten Schriftsteller über die mehrstimmige Musik anführt *).

Eine

*) Gerbert sagt hierüber in der Vorrede des ersten Bandes: „Hucbaldus monachus elnonensis primus est inter omnes antiquos [illegible] qui aliquid scripserit de musica polyphona, quam harmonicam vocamus, ex concentu plurium vocum ac diversarum consonantiarum; sed melothetis nostris stomachum moverem, si iis hic aliquid adderem, quae hac de re jam ex Hucbaldo excerpta dedi, lib. III. c. 1. de cantu et musica sacra. Eiusmodi nimirum Hucbaldi in hanc rem sunt praecepta immediata consonantiarum Quartae, Quin-

Eine treffliche Schilderung des Zustandes der Musik und ihrer almählichen Verbesserung im 5ten und 6ten Jahrhundert giebt Eichhorn in der Geschichte der Cultur des neuern Europa. 2r Th. S. 169. da sie in gedrängter Kürze ein Gemählde der Wiederaufiebung der Tonkunst in diesem finstern Zeitalter enthält, so will ich die Stelle hier einrücken:

„Unter den freyen Künsten stand die Musik oben an, weil Gregor der Große am Ende des sechsten, und im Anfang des siebenten Jahrhunderts den Kirchengesang zu einem wesentlichen Stücke des Gottesdienstes gemacht hatte. Man forderte von jedem Geistlichen die Kunst zu singen, als eine so nothwendige Bedingung zu einem Kirchenamt, daß Rabanus Maurus behauptete, man könne ohne Musik weder Priester noch Lehrer der Philosophie und Theologie werden, und daß es für einen Geistlichen für eine eben so große Schande gehalten wurde, von der Musik nichts zu verstehen, als es itzt einem Manne von Erziehung wäre, nicht lesen und schreiben zu können a).

In

Quintae et Octavae consecutione, quam musurgi nostri omnino exclusam ex concentu harmonico volunt: dum e contra Huebaldus totum artificium Diaphoniae suae, [illegible] vocat, sen organi in mera pura consonantiarum perfectarum consecutione ponit."

a) Gerbert de cantu sacro T. II. p. 68.

In allen Schulen ward daher im Singen, auch wohl in der Instrumentalmusik Unterricht ertheilt; und die gesammte Klerisey widmete sich der Singkunst mit dem größten Eifer, oft mit Vernachläßigung der ernsthaften Studien, und doch brachten es darin wenige zu einiger Vollkommenheit. Denn sie war vor der Erfindung der Noten so schwer, daß man mit ihrer Erlernung meist zehn volle Jahre hinbrachte; daher jeder, der sie in einiger Vollkommenheit erlernte, vor allen übrigen Gelehrten geschätzt wurde. Eben darum wird von allen Gelehrten angeführt, und zuweilen durch einen Beynamen bemerklich gemacht, ob sie sich im Gesang oder auf einem Instrument ausgezeichnet haben."

Beim Unterricht in der Musik hielt man sich außer den Lehrbüchern des Quadriviums an die Anweisungen, die Gregor der Große, Beda, Alcuin und die musikalischen Schriftsteller eines jeden Landes, die besonders im neunten und zehnten Jahrhundert zahlreich waren b), geschrieben haben: doch bildete der Klosterunterricht selten ohne römische Sangmeister vollkommene Sänger. Rom

b) Fabricius in bibl. lat. T. I. C. v. Berno giebt ein Verzeichniß der Schriftsteller, die über Musik und Kirchengesang geschrieben haben.

Rom ward immer für den Siz der beſten Sangmeiſter und der römiſche Geſang für den vollkommenſten angeſehen. Man reißte daher häufig nach Rom, um ſich dort in der Singkunſt, wie auf der hohen Schule der Muſikkenner, auszubilden; Biſchöfe und Aebte ließen oft mit großen Koſten Römiſche Sangmeiſter kommen, um den verfallenen Kirchengeſang in ihren Abteyen und Klöſtern wieder herzuſtellen, und die Singſchulen wurden immer die berühmteſten, welchen ein Römiſcher Mönch als Sangmeiſter vorſtand *).

Erſt durch Guido von Arezzo, einen Benediktiner im Kloſter zu Pomposa im Ferrariſchen, ward die Singkunſt etwas leichter **). Bis auf ihn

*) Belege hiezu liefert jedes Jahrhundert des Mittelalters. Benedikt, Biſchof von York und Stifter des Kloſters Wermouth, ließ Sänger aus Rom kommen, wodurch ſein Kloſter die allgemeine Singſchule von Nordengland wurde. Der Streit über die Vorzüge des fränkiſchen und römiſchen Geſangs zur Zeit Karls des Großen, ward zum Vortheil des römiſchen entſchieden und der fränkiſche ſeit 786 durch römiſche Sangmeiſter verbeſſert. Notker Balbulus (ſt. 912) und Berno Abt von Reichenau (ſt. 1048) verbeſſerten den Geſang ihrer Gegend nach der römiſchen Sangweiſe.

**) Muratorii antiq. ital. T. III. p. 876. Jac. Adelungs Anleitung zur muſikal. Gelahrtheit S. 199 ff. (Dresden und Leipz. 1783. 8.) Sulzers Theorie der ſchönen Künſte. S. VV. Noten. Muſik und Solmiſation. C. G. Heinrichs deutſche Reichsgeſchichte Th. II. S. 519.

ihn brauchte man die Buchſtaben des Alphabets, die man über die Sylben ſetzte, zur Bezeichnung der Töne, wie man es von den Alten, den Griechen und Römern geerbt hatte. Die Buchſtaben zeigten aber nur die Höhe und Tiefe der Töne an, und ihre Dauer wurde blos durch die Länge und Kürze der Sylben, über welche ſie geſetzt waren, ſehr unvollkommen beſtimmt; nun erfand Guido im Jahre 1028 das Linienſyſtem und die Solmiſation mit ſechs Sylben. Auf verſchiedene Linien, die er über den Text zog, ſetzte er Punkte ſtatt der Buchſtaben; jeder Punkt zeigte den Ton an, und die Höhe der Linie, worauf der Punkt ſtand, beſtimmte die Höhe des Tones (aber ohne durch einen Unterſchied in den Punkten die Dauer oder Geltung der Noten anzugeben, welches erſt der Pariſer Chorherr Johann de Muris (oder Murs) zur Vollendung dieſer Erfindung im vierzehnten Jahrhunderte hinzuthat). Statt der griechiſchen Benennung der Töne, nahm er lateiniſche an und verfertigte eine Tonleiter von 22 diatoniſchen Tönen. Die Tonleiter der Griechen, die in lauter Quarten oder Tetrachorden zergliedert war, verließ er, und ſetzte ſein ganzes Syſtem von 22 Tönen aus ſieben Heptachorden zuſammen. Zu den muſikaliſchen Sylben wählte er die Sylben ut re mi fa ſol la, nach welchen die Schüler ſol-

solfeggiren mußten a). Guidos neues muſikaliſches Syſtem verbreitete ſich wegen ſeiner Erleichterung des Unterrichts im Singen in kurzer Zeit durch das ganze weſtliche Europa; nach Teutſchland brachte er es ſelbſt und ſeine Schüler trugen es noch vor dem Ende des eilften Jahrhunderts nach Frankreich. Seitdem lernte ein Knabe in wenigen Monathen von der Muſik, was ſonſt der Mann kaum in zehn Jahren lernte; die Kirchenmuſik erhielt eine größere Zahl von guten Sängern, und da um dieſelbe Zeit der Gebrauch der Orgeln beim Geſang allgemeiner wurde, einen neuen Schwung; durch

a) Die Töne giengen von G bis e e. Die muſikaliſchen Sylben wählte Guido von den Anfangsſylben des von Paul Diakonus verfertigten Hymnus auf den h. Johannes.

Ut queant laxis — resonare fibris
Mira gestorum — famuli tuorum
Solve pollutis — labiis reatum
Sancte Johannes.

Sigebertus Gemblacensis de S. E. c. 154. et in Chron. ad an. 1028. Guido Aretinus monachus post omnes pene musicos in ecclesia claruit, in hoc prioribus praeferendus, quod ignotos cantus etiam pueri et puellae facilius discant vel doceantur per ejus regulam, quam per vocem magistri, aut per usum alicujus instrumenti, dummodo sex litteris vel syllabis modulatim appositis voces, quas solas regulariter musica recipit: hisque vocibus per flexuras digitorum laevae manus distincte per integrum diapason se oculis et auribus ingeruns intentae et remissae elevationes vel depositiones earundem vocum.

durch die vermehrte Liebe zur Kirchenmuſik ward die Liturgie erweitert, für welche eine Menge neuer Officien und für die alten neue Theile zur Ehre Gottes und der Heiligen verfertigt wurden; endlich mit der Erweiterung der heiligen Officien, ſtieg die Mannichfaltigkeit des Kirchenritus und die äußere Pracht des Gottesdienſtes. Je mehr man im neunten und zehnten Jahrhundert über die Muſik geſchrieben hatte, deſto weniger ſchrieb man jetzt darüber; aber darür übte man ſie deſto ſtärker." — ſo weit Eichhorn. — Der vielſtimmige Geſang entſtand daher, daß man auf gewiſſe Stellen der Lieder beſonders am Ende zwey Stimmen, die ſonſt im Unisonus oder ſtaven-weiſe giengen andere harmoniſche Verhältniſſe zuſammen hören ließ *), welches man *discantare* oder *biscantare* nannte, wie Johann de Muris ſagt; discantat, qui ſimul cum uno vel pluribus dulcitur cantat, ut ex diſtineris ſonis unus fiat, non unitate ſimplicitatis dulcis, concordisque mixtionis unione. Man nannte es auch *organizare in duplo vel triplo*, davon Guido im *Micrologo* Kap. 18 ſagt: „Diophonia vocum disjunctionem ſonat, quam nos *organum* vocamus, cum disjunctae abinvicem voces concorditer diſſonant et diſſonanter concordant. Wie ſehr nun der viel-

*) ſ. Sulzer, im Artikel: vielſtimmig.

vielſtimmige Geſang, der in der neuen Muſik ſo viele Reitze gewähret, in ſeinem Urſprunge die Spuren des trüben Zeitalters, in dem er aufkam, an ſich trägt, das beweißt die Erklärung, welche einer ſeiner Erfinder Huebald davon giebt:

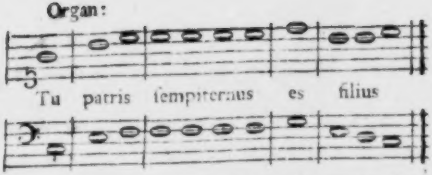
Nunc id (ſagt er im Enchiridio Cap. 8. de proprietate ſymphoniarum) quo proprie ſymphoniae dicuntur et ſunt, id eſt: qualiter eaedem voces ſe in unum canendo habeant, proſequamur: haec namque eſt, quam diaphoniam cantilenam, vel aſſuete *organum* nuncupamus, dicta autem *diaphonia*, quod non uniformi canore conſtat, ſed concentu concorditer diſſono: quod licet omnium ſymphoniarum eſt commune, in *diateſſaron* (*quartae*) ac *diapente* hoc nomen obtinuit *).

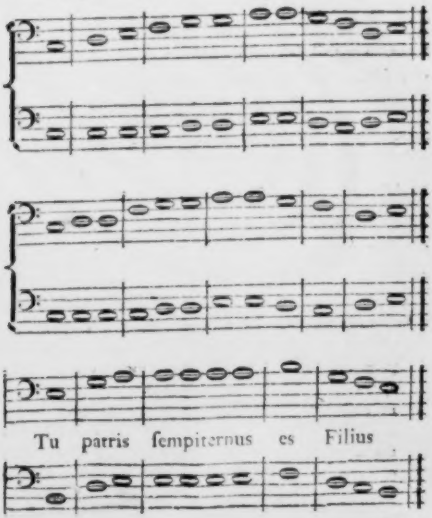
Beyſpiele eines ſolchen ſymphonen Geſanges finden wir im Gerbert mehrere. Z. B.

*) ſ. Gerbertus de cantu et muſica ſacra T. II. p. 101.

Organ:

Organ:



oder mit liegendem Baß, während der Discant ſteigt, oder fällt:

Dieſe

Dieſe fortgehende Reihe vollkommener Quarten und Quinten, welche nach unſern neuern Regeln das verbotenſte Verhältniß iſt, muß reinharmoniſchen Ohren als ein wahrer Greul vorkommen; ja troß dem, daß der Mönch Huebald ſie als angenehm und vorzüglich wohllautend rühmt, ſchienen ſie doch ſelbſt dem rauheren Gefühle des damaligen Zeitalters zu hart, welches noch durch den barbariſchen Vortrag der gothiſchen Stimmen unſerer Vorfahren mag vermehrt worden ſeyn *). Frühzeitig und ſchnell hat ſich übrigens durch den Eifer der Klöſter und der von ihnen geſtifteten Schulen der reine verbeſſerte Kirchengeſang auch in unſerm Vaterlande verbreitet. Die Kirchenmuſik, ſagt Eichhorn in der Geſch. der Cultur 2 Th. S. 434 wurde in Teutſchland mit großem Eifer getrieben, und von Zeit zu Zeit nach dem Römiſchen Geſange reformirt, wo-

*) Johann von Muris klagt ſchon über den unerträglichen Mißlaut des ſogenannten diſ oder diſcantus; heu proh dolor! his temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare molluntur. Iste est, inquunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis, offendunt ii intellectum eorum, qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum: nam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam — — O si antiqui periti musicae doctores tales audissent discantare, quid dixissent, quid fecissent — Jo. de Muris apud Gerbert. de cantu et mus. Sac. T. III. p. 1.

wobey einige im Mittelalter vorzüglich geschätzte Schriften entstanden sind. Notker Balbulus zu St. Gallen (st. 912) verbesserte die Kirchenmusik nach der Römischen Singart, und gab durch seine Erklärung der Buchstaben, die man zur Bezeichnung der Töne im Gesang auf Linien setzte eine Anweisung für sich selbst singen zu lernen. Berno Abt zu Reichenau (st. 1048) benutzte die Reise, welche er mit dem Kaiser Heinrich nach Italien machte, die Eigenschaften des Römischen Gesanges näher kennen zu lernen, und verbesserte darauf nach diesen Bemerkungen den Gesang und die Gebräuche bey der Messe. Durch beide Reformationen wurde ein neuer Eifer in die Cultur der Kirchenmusik gebracht, durch welche berühmte Meister entstanden, wie Regino von Prüm (st. 915), Hermannus Contractus (st. 1054), Wilhelm Abt zu Hirschau (st. 1091), Siegebert von Gembloux (st. 1012) u. a. gewesen seyn sollen. Selbst an den Erfindungen des berühmten Guido von Arezzo zur Erleichterung des Erlernens und zur Vervollkommnung der Musik nahm Teutschland frühen Antheil, indem der Erzbischof von Bremen, Hermann, den großen Tonkünstler selbst nach Bremen berief, und durch ihn den dasigen Kirchengesang glücklich verbesserte."

In mehreren Römischen Bullen wird dieser *Dis* oder *Discant* sogar als unschicklich und die Kirche entweihend verboten. *Johannes XXII* per decretum prohibuit, fieri cantum in horis canonicis et in missis cum *discantu triplis*, et *motetis* vulgaribus —

ibidem pag. III.

und noch am Ende des 14ten Jahrhunderts wurde der vielstimmige Gesang (wie Lebeuf, im *Traité historique* et *practique sur le chant ecclesiastique*, und Gerbert beweisen) von vielen für ein Verderbniß des alten ächten Gesanges gehalten. Auch die Musikschrift oder das Notensystem mußte langsame und unvollkommene Versuche durchwandern, bis sie von der Altgriechischen Tablatur, deren man sich selbst in der lateinischen Kirche bis zum 7ten, 8ten Jahrh. und später bediente) zur Vervollkommnung des Linearsystems durch Guido von Arezzo an. 1024 und der Noten statt der Buchstaben durch Johann de Muris kam: wie man sich in Lebeuf, in Gerbert de C. et Music. Sacra. T. II. p. 61. und in Kirchers musurg. Lib. V. c. 1. p. 213 seq. überzeugen kann.

Bei dieser Gelegenheit füge ich ein Fragment eines schönen alten Codicis des XIten Saeculi aus

der

der Angelinischen Bibliothek der P. P. Augustiner in Rom bei, von welchem ich durch den sehr gefälligen Bibliothekar besagter Büchersammlung eine Abschrift erhielt. Ich habe es in der Gerbertischen Sammlung nicht gefunden. Die Notenzeichen treffen indessen mit jenen, welche dieser gelehrte Sammler aus dem 7ten, 8ten, 9ten, 10ten und 11ten Jahrh. anführet, völlig überein, und sind die altgriechischen.

Eben so jene des Fragments No. 2. welches mir Hr. Professor Bellermann in Erfurt gütigst mittheilte. Der Text scheint aus einem griechischen Gebetbuche zu seyn.

Wäre unsere Harmonie auf dieser rohen Stufe geblieben, so könnte man mit Recht fragen, ob sie die Musik nicht mehr verdorben, als verbessert habe, und sie mit Rousseau als eine bloße Erfindung der gothischen Barbarei ansehen: allein die damalige Harmonie mit jenen Reitzen verglichen, die sie in späteren Zeiten durch die Wiederherstellen des reinen Gesanges, durch Palestrina, Allegri, Van, Durante und den Gott der Harmonie, Händel erhielt, erscheint sie in eben dem Verhältniß als jene ersten Bilder des Cimabue, Sciotto und Jacomo

da Fiesole gegen Gemählde von Raphael, Titian und Corregio gehalten! Wenn man die ersten Bilder des Mittelalters ohne Rücksicht auf die Fortschritte der Farbenmahleren betrachtet, ist man eben so geneigt zu denken, daß die Kunst dadurch mehr verlohren, als gewonnen habe. Man muß aber in den rohen Anfängen der bildenden Künste, mehr das erste Streben der Künstler nach einem ihnen noch verborgenen blos geahndeten Zweck, als das Ideal ihres Kunstwerks betrachten und zugleich die Hindernisse des Zeitalters erwägen, mit denen sie zu kämpfen hatten, sonst beurtheile man sie aus einem falschen Gesichtspunkte. In dieser Rücksicht sind die ersten Versuche des vielstimmigen Gesanges immer merkwürdig. Wenn wir nach diesem Massstabe die Umstände seiner Entstehung nebst den damahls herrschenden Ideen erwägen, so erklärt sich leicht der natürliche Ursprung seiner ersten Form, und leitet zu folgenden Resultaten:

1) gründete sich die ganze Musik des Mittelalters auf die alte griechische Theorie, worinnen man von keinen anderen Consonanzen als von Oktaven, Quarten und Quinten wuste;

2) war

2) war das Quart- und Quinten-Verhältniß durch die harmonische und arithmetische Theilung der Oktave oder des Diapasons gleichsam heilig und ehrwürdig geworden:

3) hatten sie die alte Fortschreitung durch Tetrachorden oder Quart-Stufen noch nicht abgelegt, und mit der Oktaven-Scale vertauscht,

4) kannten sie noch keine Terzen noch Sexten mithin war ihnen Quint und Quarte das reinste Verhältniß — was war also natürlicher, als man fand, daß diese Verhältnisse statt nebeneinander und successiv, auch zusammen vereint, oder harmonisch konnten gebraucht werden; anfänglich setzte man sie sogar unvermischt, da der Gebrauch der Dissonanz noch nicht bestimmt und eingeführt war. Die Tonkünstler verfuhren bei diesen ersten Versuchen nicht anders, als die ältesten Mahler, welche, ehe der Gebrauch des Helldunkels, der Mittel-Tinten und der gebrochenen Farben war eingeführt worden, sich nur der einfachen Local-Farben bedienten, und diese roh nebeneinander setzten — ohngefähr so, wie wir es in den Gemählden der Chinesen und anderer alten Völker, welche auf dieser ersten Kunst-Stufe stehen geblieben sind, noch sehen. Ueberhaupt gehen die bildenden Künste, welche

aus

aus einer Quelle entſpringen, mithin gleichen Geſetzen unterworfen ſind, in Rückſicht ihrer Ausbildung und Veredelung denſelben Gang, und dieſer richtet ſich nach der fortſchreitenden Cultur der Nation, bei der ſie blühen. So nahm die durch die Griechen nach Europa geflüchtete Muſik, bald den trüben melancholiſchen Geiſt des Mittelalters an; von den Freudenfeſten und Volksſchauſpielen in die dunkeln Gewölbe der gothiſchen Kirchen verbannt, wandten ſie die zerſtreuten Reſte der griechiſchen Muſik zum Chorgeſang *) an, ſo entſtand bei

*) Obſchon der Einfluß der Altgriechiſchen Muſik auf die chriſtlichen Tempel und den Chorgeſang ſich auf unleugbare Thatſachen gründet; ſo bin ich gleichwohl mit dem vortref. Verfaſſer der Caecilie in den zerſtreuten Blättern zur Sammlung S. 301 u. f. f. einverſtanden, daß der eigentliche Urſprung des chriſtlichen Hymnus oder Choralgeſangs (Cantus firmus, wie er ſpäterhin genannt ward,) im Chriſtlichen Pſalmbuch und dem Geiſt des jüdiſchen Lobgeſangs zu ſuchen ſey; daß die Antiphonie oder der abwechſelnde Geſang zwiſchen Prieſter und Volk — aus der Einrichtung der Pſalmen-Modulationen entſtand; daß folglich der einfache Choral mit Strophen und abwechſelnden Reſponſorien, d. h. Fragen und Antworten; — Bitten und Dankſagungen der verſammelten Gemeinde, die einzige wahre Kirchenmuſik ſey, welche durch lärmende Inſtrumental-Begleitung (beſonders jene itzt üblichen, die ihren Character meiſtens vom üppigen Theaterſtyle erborgt) oder durch

bei einer ohnehin nicht sangbaren Nation das traurig-schleppende Psalmodiren, eine Musik, die an Steifheit und Geschmacklosigkeit den gothischen Gebäuden und Gemählden des Zeitalters glich.

Gegen Ende des 5ten Jahrhunderts entartete sie vollends so sehr, daß der h. Gregor und Ambrosius sich zu einer Reform des Kirchengesangs genöthigt sahen. Vorzüglich ist ersterer als der Vater der verbesserten Kirchenmusik anzusehen; Er stiftete Schulen zur Bildung der Sänger, verbannte den schleppenden falschen Vortrag, erfand neue Melodien, verwarf die unbrauchbaren, und behielt von den alten, nur die einfachsten und schönsten bei — noch tönen die meisten dieser Psalmen, Hymnen und Antiphonen in unsern Kirchen, und werden ewige Muster des wahren Choralstils bleiben. Was ist erhabener, süßer, und andachtsvoller, als jene Ambrosische Hymnen.

„Deus Creator omnium; —
Veni Creator; —
— — O Lux, aeterna Trinitas; —
— — pange Lingua; —

„Con-

durch Beimischung fremdartiger Theile, Arien, Recitative u. s. f. ihre Anmuth und einfache Würde verliehrt.

„Confors paterni Luminis; — — *)
— — Te Deum Laudamus; und so viele andere.

So roh und mangelhaft diese ersten Versuche der erneuerten Kunst auch seyn mögen, so gründen sie sich dennoch auf das reinste Verhältniß, denn die unsern Ohren so widerwärtige Quarten- und Quintenfolgen des Huebalds bestehen gleichwohl aus reinen harmonischen Dreyklängen deren Einklang in jedem Tone nachher entdeckt und als der einzig wahre Grundakkord fest gesetzt wurde.

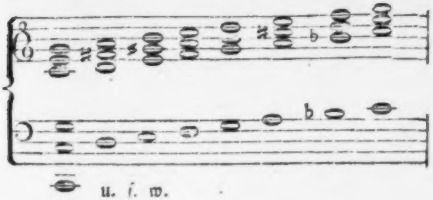
Die Bestimmung des Zusammentönens der Quarte oder Quinte mit dem Grundtone, welche Huebald erfand, war also an sich selbst keine harmonische Sünde; vielmehr gilt die reine Quarte noch heut zu Tage als eine vollkommene Consonanz — noch mehr die Quinte, die nach der Octave das reinste Verhältniß ist. — Nur die Anwendung einer langen Folge solcher reinen Verhältnisse war falsch, und man muste bald ihren widrigen Eindruck auf das Gehör empfinden; welcher theils in der Einförmigkeit gegründet ist, die eine unmittelbar anhaltende Folge reiner Consonanzen bewirkt, — theils

*) s. mehreres hievon in Gerbert: de Cantu Sacro. Tom. I. cap. I. S. 32. et seq.

theils darinn liegt, daß eine gerade Fortschreitung neben einander liegender Octaven, Quinten und Quarten jedesmal die Tonart ändert, und das Gehör ohne Vorbereitung und Uebergänge von einem fremden Gebiete ins andere führt, welches natürlicher Weise hart und unangenehm seyn muß, indem es gegen das erste Gesetz eines ästhetischen Ganzen sündigt, welches, um zu gefallen, Ordnung und Symmetrie der Theile, so wie Mannichfachheit in der Einheit erfordert. Die Natur selbst haßt zu rasche Uebergänge; sie zeigt der Kunst durch den Schmelz ihrer Farben und die Weichheit ihrer Conture, den Pfad den sie zu gehen hat.

Die Verwechslung der Tetrachorde mit der siebentönigen Scale, deren Erfindung man gewöhnlich dem heiligen Gregor beimißt, war der erste wichtige Schritt zur Verbesserung der Harmonie: denn diese Erfindung war nicht etwa willkührlich, oder hätte durch eine andere ersetzt werden können, sie war auf richtige Kenntniß der Tonverhältnisse, auf bestimmte Eintheilung des Monochords gegründet; und ist gewissermaßen das beste, was sich denken läßt, indem es durch das Verhältniß der Consonanzen unter sich selbsten erzeugt wird.

Ihr

Ihr mußte bald der Gebrauch des Fundamental-Baſſes, welcher die Wurzel aller Akkorde enthält, und worauf ſich die ganze Harmonie gründet, folgen; denn das Gehör, einmal an das Zuſammenklingen mehrerer Töne von verſchiedenen Verhältniſſen gewöhnt, fühlte leicht, daß einem jeden Akkord eine Grundnote zugehöre, und daß dieſe, als der Urſprung der übrigen, zugleich die reinſte ſeyn muſſe. Noch war man aber zu ſchüchtern und unerfahren, um ſich andere als conſonirende Fortſchreitungen zu erlauben: daher die alten Harmoniſten ihre Scale als den Grundbaß eben ſo vieler Dreyklänge anſahen, als dieſelbe Töne hatten.

u. ſ. w.

Gewöhnlich ſchreibt man dem Ludwig Viadana, Kapellmeiſter des Dohms zu Fano, (im J. 1606) die Erfindung des ſogenannten Generalbaſſes zu, (d. h. eines Grundbaſſes, mit dem zugleich in der Oberſtimme die volle Harmonie

monie eines Tonſtückes, angeſchlagen wird). — Wäre auch Diedana gerade der erſte Erfinder nicht geweſen, ſo mag er doch zuerſt einige Regeln zu einer ſolchen Begleitung gegeben haben, davon man vor ihm nichts wußte.

Vieles zum Gebrauch des mehrſtimmigen Geſanges trug auch die Einführung der Orgel in den chriſtlichen Kirchen des Occidents bei; — in dieſem Wunderbau voll Stimmen alles Lebenden — die Herder mit Recht der Andacht Organon nennt*), ließ ſich zuerſt das entzückende Phänomen der Vieltönigkeit im Einklang (oder wie es die franzöſiſchen Harmoniſten nennen, Reſonnance du Corps ſonore) in ſeiner ganzen Stärke und majeſtätiſchen Fülle hören. Bald nach Erſcheinung der 1ſten Orgel, die König Pipin von Conſtantinopel aus erhielt, wurden unter ſeinen Nachfolgern, Orgeln in allen Kirchen des fränkiſchen Reichs, und auch in Teutſchland eingeführt (ſiehe *Fauchet: antiquités de L'église, Livre 6. chap. I.*). Von allen Inſtrumenten hat die Orgel und nach ihr das Clavier, am meiſten zur Vervollkommnung der Harmonie beigetragen; denn hier entdeckten und entwickelten ſich alle ihre Reitze

von

*) Siehe Herders Legenden S. 360 in den zerſtreuten Blättern 6ter Sammlung.

von der einfachſten Choralbegleitung, bis zum erhabenen Contrapunct und der verwickeltſten Fuge; obſchon die erſte Art der Orgel-Begleitungen unſern verfeinerten Ohren unerträglich ſeyn würde — man denke ſich nur eine langſam ſchleppende Folge vollkommner Dreyklänge, welches die einzige Begleitung war, die man ſich anfänglich erlaubte — gegen die mannichfaltigen, überraſchenden Schönheiten, die ſich durch den Geiſt und die Hände eines Sebaſtian Bachs, Kittels, Voglers, Adambergers dem entzückten Kenner-Ohre darbieten: — aber noch kannte man in den früheren Zeiten keine Stürzungen, Umwendungen, Verſetzungen der Akkorde; — deren Gebrauch und äſthetiſche Anwendung erſt durch die Stifter der verbeſſerten Harmonie im 16ten und 17ten Jahrh. feſtgeſetzt worden. Auch die Diſſonanz, ohne deren Gebrauch und zweckmäſige Anwendung die Muſik in eine fade Monotonie ausarten würde, konnte nur mit Mühe eingeführt werden. Vieles hat dieſelbe offenbar zur Vermehrung der harmoniſchen Mannigfaltigkeit beigetragen, — indeſſen iſt auch nach und nach viel Misbrauch daraus entſtanden, und wie es mit gewürzten Speiſen geht; man iſt durch ſie ſo ſehr an die zuſammengeſetzten Verhältniſſe der Harmonie gewöhnt worden, daß man das Einfache

fache dem Künſtlichen und Neuen untergeordnet hat, ſo daß man gegenwärtig oft Diſſonanzen ſchafft und gebraucht, blos um ſich das Vergnügen geben zu können, ſie wieder aufzulöſen, ja faſt keinen Antheil mehr an Muſik nimmt, wenn ſie nicht mit vielen diſſonirenden ſcharfen Tönen gewürzt iſt: woraus nothwendig eine Vernachläßigung und Verachtung des einfachen erhabenen Stils folgt. Es geht aber der Tonkunſt nicht beſſer als der Mahlerey, die, wenn ihr goldenes Zeitalter des Einfachen und Wahren vorüber iſt — den Eckel und ſattgewordenen Geſchmack mit nichts anderm, als mit bunten Farben und kleinlichen Verzierungen befriedigen kann. Ob die jetzt herrſchende Luſt an bunten, überladenen und von Diſſonanzen ſtrotzenden Harmonien, einmal aufhören und mit der ändernden Zeit, die alles in ſtetem Kreislauf erhält, ſich wieder zum einfachen, großen conſonirend — Erhabenen wenden werde, ſteht zu erwarten.

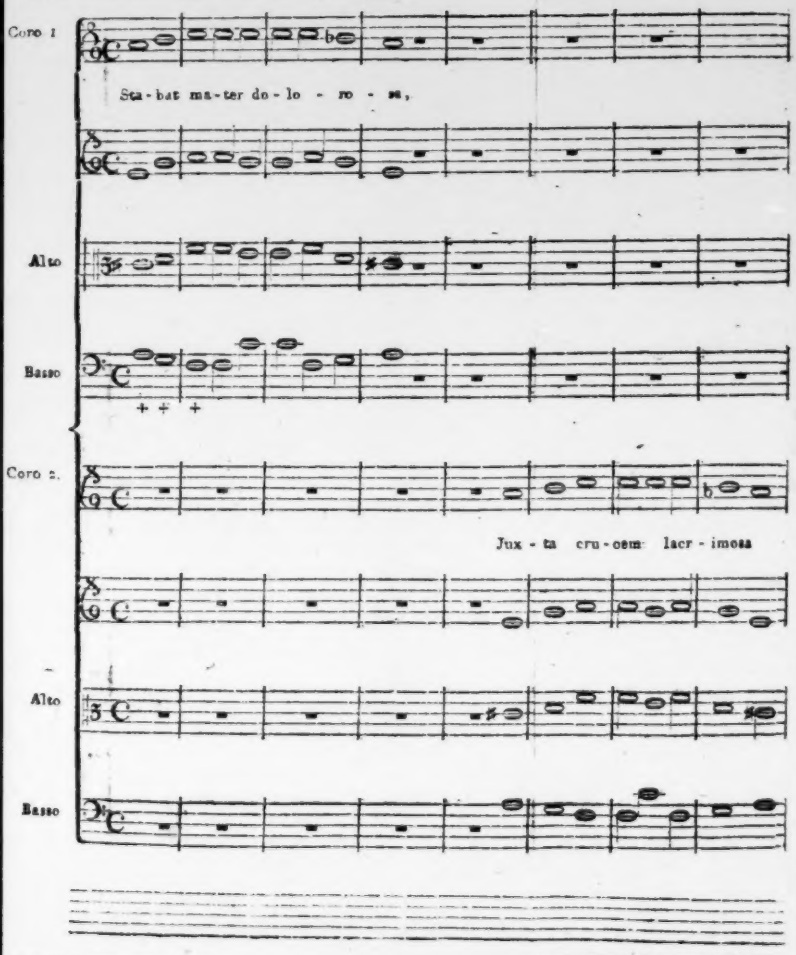
Es iſt darum nicht geſagt, daß man die Harmonie auf ihre erſte rohe Einfalt zurückführen, und die reinen Quart- und Quintenfolgen des Mönchs Huebalds wieder einführen ſolle; allein jene, die von ſchülermäßiger Furcht, oder pedantiſchen Purism erfüllt, zittern,

wenn

wenn ſie von zwei unmittelbar auf einander folgenden Dreiklängen hören, können in den unſterblichen Werken der großen Harmoniſten des XVten und XVIten Jahrh. beſonders des Paleſtrina leſen, mit welch glücklich überraſchendem Erfolge dieſelben oft — wo es wirkte und ſchicklich war, die kühnſten Akkorde gebrauchten. Vortreſl. ſagt hierüber Reichard im Muſik. Kunſt-Magazin, VItes Stück, Seite 55: „die Art von „vier-fünf-acht, auch ſechzehnſtimmiger „Singmuſik ohne alle Inſtrumentalbegleitung, die „in Italien von ihrer gewöhnlichen Anwendung „in der päbſtlichen Capelle, alla Capella genannt „wird, wurde lange nach Preneſtini oder Pa„leſtrina, von ſeinem Namen alla Paleſtrina ge„nannt *). Die Muſik dieſes großen Harmoniſten „überraſcht beſonders durch ihre kühne Fortſchrei„tung von Akkorden. Wenn man ſich denkt, daß „dieſe Folge von Akkorden, von 50 und mehreren „ſchönen Stimmen vollkommen rein intonirt, „und mit Anſtand und Gewicht gehalten wurden, „ſo zweifelt man an keiner noch ſo wunderbaren „Wirkung der Tonkunſt mehr. Man verſuche es „nur mit vier, nur einigermaßen rein intonirenden „Stimmen, die im Stande ſind, die langen No„ten mit Dauer auszuhalten, und man wird ſchon „dadurch auf eine weit innigere tiefere Weiſe ge„rührt werden, als es je durch die angenehmſte „neumodiſche Muſik geſchieht. Itzt kömmt freilich „das befremdende einer ſolchen ungewöhnlichen „Folge von vollkommenen Dreiklängen, und beſon„ders von mehreren auf einander folgenden Akkor„den in der weichen Tonart, als von a moll, g moll „und d moll hinzu; allein es liegt in dem innern

We-

*) Stabat mater von Palestrina fängt also an:



„Wesen dieser Akkordenfolge, wenn sie übrigens „dem Ohr auch noch so geläufig würde, doch „wahre Erhabenheit" u. s. w.

In einer andern Stelle sagt er bei Gelegenheit des vortreflichen Heilig, von Carl Phil. Emanuel Bach: „Hier ist die kühnste reichhaltigste Harmonie mit edlem, einfachen, ächtem „Kirchengesange, und mit stark er würdiger Instrumental-Begleitung verbunden: jene kühne Folge „von konsonirenden Akkorden, die uns im Palestrina so mächtig durchrührt, hat Bach hier „nur bei dem Uebergange von den Gesängen der „Engel, zu den Gesängen der Völker angewandt, „vielleicht um durch die weite Entfernung jener „von dieser zu mahlen. So schließt das Chor der „Engel erst in Cis dur, und das Chor der Völker beginnt in *d* dur und schließt darinnen, worauf das Chor der Engel in *h* dur anhebt, und „in fis dur schließt. Die Völker beginnen wieder „in g dur u. s. w. Die Melodie ist äußerst einfach, sie schreitet fast durchaus in großen und „kleinen Sekunden hin, nur einmal steigt das Chor „der Engel in seinem Gesange um eine Quarte, „und fällt um eine Terze u. s. w. Die Begleitung ist mit großem Urtheil bearbeitet." So wirkt der Genialische Künstler; Er durchbricht den gewöhnlichen Dunstkreis und wandelt seine eigene Bahn, auf welcher ihn der gewöhnliche mechanische Künstler kaum nachzuschauen waagt; jener hat Recht, sich streng an die Regel zu halten, indem er eines sichern erfahrnen Führers bedarf, und zu viel wagen würde, sich dem Fluge seiner eigenen Kraft zu überlassen. Gleichwohl dürfen diese einfach-kühnen Uebergange wie die

großen

großen Effekte und Contraste in der Mahlerei nur selten statt finden; der Tonkünstler der um dem Misbrauche der Dissonanzen zu entgehen, blos harmonische Fortschreitungen und Dreiklänge gebrauchen wollte, würde in den entgegengesetzten schlimmern Fehler fallen *): die fade Einförmigkeit einer solchen schleppenden Musik-Gattung müßte dem Gehör bald unerträglich werden; daher sind Dissonanzen, chromatische und enharmonische Fortschreitungen, Mischungen und Verwechslungen nöthig, um den Werth der consonirenden Verhältnisse zu erhöhen. Mannigfaltigkeit in der Einheit; Ordnung und Symmetrie des Theile; stete Abwechslung und Contraste, Kraft mit Anmuth vereinigt — sind die ewigen Gesetze des ästhetisch Schönen! Willst du wirken und rühren, junger Tonkünstler, so folge diesem Pfade; erwärme dich an dem allbelebenden Feuer, das auch in unsern Tagen einen Bach, einen Handn, einen Mozart begeisterte! überlasse dich deinem Genius — aber vor allen bleibe den Gesetzen der Natur und des Schönen getreu.

*) in vitium ducit culpae fuga, si caret arte. Horat.

Erfurt,
gedruckt bei Johann Daniel Weimar.

Bayerische Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Verzeichniß
der Druckfehler.

Einleitung. S. IV. Lin. 2. (v. o.) ſt. 6. u. deren Verdoppelung l. 6. 7. u. deren Verdoppelung

S. VII. Lin. 3. (v. o.) ſt dem l. den.

— VIII. in d. Mitte ſt. Natur Scala l. Natur-Scala.

— X. Lin. 10. ſt. Der Uebergang vom Blau zum reinen Roth-Violet l. Violet, der Uebergang vom Blau zum reinen Roth u. ſ. w.

— X. Lin. 10. (v. u.) ſt. Chometiſche l. Chromatiſche.

Abhandlung. S. 2. Lin. 12. la voix chant ante l. la voix chantante

S. 4. unmittelbar nach den vorkommenden Noten ſchiebe man ein: den wahren Grundbaß (Basso fundamentale) der in gewiſſen Verhältniſſen beſteht und

— 5. Lin. 3. (v. u.) l. alio quopiam modo

— 6. in d. M. ſt. Minnin l. Minnim.

— 7. Lin. 10. (v. u.) ſt. celebratus l. celebratas

ibid. Lin. 5. (v. o.) ſt. Narcd l. Narcol

S. 8. Lin. 7. (v. o.) ſt. Panis l. Pans.

— 11. Lin. 1. ſt. die 5tave 8te l. die 8tave 5te

— — — 6. (v. o.) ſt. dieſelbe l. dieſelben

S. 13. Lin. 6. (v. u.) ſt. königlichin l. königlichen.

— 16. — 2. (v. u.) ſt. poſitives l. poſitives.

— 17. — 9. (v. o.) ſt. elſten l. erſten

— 17. — 2. (v. u.) ſt. verſchieden l. verſchiedenen

— 19. — 12. (v. u.) ſt. Ariſtapens l. Ariſtorens.

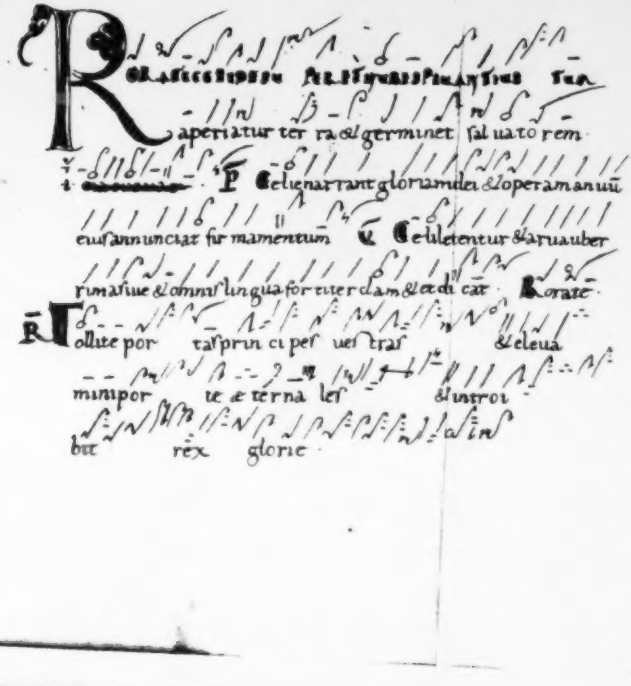
— 20. — 8. (v. o.) nach Gehör muß ein Comma

— 28. — 4. (v. u.) ſt. artificium l. artificium,

— 28. — 2. (v. u.) nach puta ſetz: hujusmodi

— 32. (in d. Mitte) ſt. Gnido l. Guido

— 33. Lin. 4. (v. u.) ſt. Diophonia l. Diaphonia,



Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Taf. II